

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Enrico VI, prima parte (1 Enrico VI) - Nota introduttiva

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1654702> since 2017-12-13T13:45:37Z

Publisher:

Bompiani R.C.S.

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

CLASSICI
DELLA LETTERATURA
EUROPEA

Collana diretta da
NUCCIO ORDINE

TUTTE LE OPERE

di William Shakespeare

Volume terzo
I drammi storici

Coordinamento generale di Franco Marengo

Testi inglesi a cura di John Jowett, William Montgomery
e Gary Taylor

Traduzioni, note introduttive e note ai testi di
Daniele Borgogni, Rossella Ciocca, Claudia Corti,
Paolo Dilonardo, Giuliana Ferreccio, Carmen Gallo,
Franco Marengo, Valentina Poggi, Carla Pomarè,
Michele Stanco, Edoardo Zuccato

 BOMPIANI



William Shakespeare, The Complete Works, Second Edition
was originally published in English in 2005.
This bilingual edition is published by arrangement with
Oxford University Press.



William Shakespeare: The Complete Works, Second Edition.
Author: William Shakespeare; Editors: Stanley Wells, Gary Taylor,
John Jowett and William Montgomery
© Oxford University Press 1986, 2005



ISBN 978-88-452-9453-2

Redazione Luca Mazzardis
Realizzazione editoriale a cura di NetPhilo, Milano

www.giunti.it
www.bompiani.eu

© 2017 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165, 50139 Firenze - Italia
Piazza Virgilio 4, 20123 Milano - Italia

Prima edizione novembre 2017

Bompiani è un marchio di proprietà di Giunti Editore S.p.A.



SOMMARIO

<i>Piano dell'opera</i>	IX
<i>Premessa di Franco Marengo</i>	XI
<i>Introduzione di Franco Marengo</i>	XXIII

Tutte le opere di William Shakespeare Volume III. I drammi storici

<i>The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster (2 Henry VI) / La prima parte della contesa tra le due famose casate di York e Lancaster (2 Enrico VI)</i> Testo inglese a cura di William Montgomery Nota introduttiva e note di Daniele Borgogni, traduzione di Daniele Borgogni e Valentina Poggi	3
<i>The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry VI (3 Henry VI) / La vera tragedia di Riccardo duca di York e del buon re Enrico VI (3 Enrico VI)</i> Testo inglese a cura di William Montgomery Nota introduttiva, traduzione e note di Daniele Borgogni	287
<i>The First Part of Henry VI / Enrico VI, prima parte (1 Enrico VI)</i> Testo inglese a cura di Gary Taylor Nota introduttiva e note di Daniele Borgogni, traduzione di Daniele Borgogni e Valentina Poggi	551

<i>The Tragedy of King Richard III / La tragedia di re Riccardo III</i> Testo inglese a cura di Gary Taylor Nota introduttiva, traduzione e note di Carla Pomarè	787
<i>The Reign of King Edward III / Il regno di re Edoardo III</i> Testo inglese a cura di William Montgomery Nota introduttiva, traduzione e note di Michele Stanco	1119
<i>The Tragedy of King Richard II / La tragedia di re Riccardo II</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Claudia Corti	1341
<i>The Life and Death of King John / Vita e morte di re Giovanni</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Rossella Ciocca	1577
<i>The History of Henry IV (The First Part) / La storia di Enrico IV (prima parte)</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Paolo Dilonardo	1791
<i>The Second Part of Henry IV / La seconda parte di Enrico IV</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Giuliana Ferreccio	2041
<i>The Life of Henry V / La vita di Enrico V</i> Testo inglese a cura di Gary Taylor Nota introduttiva, traduzione e note di Franco Marengo	2311
<i>The Book of Sir Thomas More / Il libro di sir Tommaso Moro</i> Testo inglese a cura di John Jowett Nota introduttiva, traduzione e note di Edoardo Zuccato	2573

<i>All Is True (Henry VIII) / Tutto è vero (Enrico VIII)</i>	
Testo inglese a cura di William Montgomery	
Nota introduttiva, traduzione e note di Carmen Gallo	2823
Note	3073
Indice dei nomi citati nelle introduzioni e nelle note	3265
Indice dei nomi citati nei drammi storici	3285
Profili biografici dei curatori	3289
Indice del volume	3297

Tutte le opere di William Shakespeare
III
I drammi storici

The First Part of Henry VI
Enrico VI, prima parte (1 Enrico VI)

Testo inglese a cura di
GARY TAYLOR

Nota introduttiva e note di
DANIELE BORGOGNI
Traduzione di
DANIELE BORGOGNI e VALENTINA POGGI

Nota introduttiva

Dei tre drammi dedicati a Enrico VI, il primo (o *1 Enrico VI* come sarà indicato qui per brevità e consuetudine) è generalmente ritenuto il meno riuscito: poeticamente carente e disomogeneo, ancora legato a schemi, modelli e personaggi stereotipati, accettabile, secondo Harold Bloom (1998), solo grazie alla presenza della eccezionale figura della Pulzella, Giovanna d'Arco. Eppure l'opera riscosse grande successo di pubblico, sicuramente grazie all'avvincente susseguirsi di scontri e battaglie ma soprattutto al fatto che, nell'immaginario nazionale, era ancora forte l'impressione per la vittoria sull'*Armada* spagnola del 1588 e il sentimento antifrancese era molto vivo (dal 1589 al 1591 l'Inghilterra fu impegnata militarmente in Francia per sostenere gli ugonotti di Enrico di Navarra e per assediare la città di Rouen). *1 Enrico VI*, dunque, sfrutta la popolarità del nuovo genere, quello delle *Histories* come sono definite nel *Catalogue* del Folio, che cominciava a imporsi nel teatro elisabettiano e che Shakespeare stesso contribuirà a rendere un "classico". Non si tratta, però, di un'opera trionfalistica per celebrare la nascita di una nazione (per un tale scopo sarebbe stato più logico scegliere il regno di Enrico V): introducendo le cause e le circostanze degli eventi presentati in 2 e 3 *Enrico VI*, il dramma riflette piuttosto in modo critico e ironico sulle dinamiche divisive e sulle forze centrifughe che, insieme all'incapacità militare, porteranno alla perdita dei territori francesi e alle lotte intestine della Guerra delle Rose.

Come le altre due parti della trilogia, anche *1 Enrico VI* abbraccia un periodo storico molto lungo, oltre venti anni, imponendo rimaneggiamenti e in alcuni casi stravolgimenti del materiale storico per adattarlo alle strut-

ture drammaturgiche. Tuttavia, essendo stato concepito come *prequel* alle vicende di drammi successivi, *1 Enrico VI* mostra in modo più evidente il problematico rapporto fra verità storica e finzione, presentando episodi inventati che sostanziano i fatti e quasi acquistano a loro volta lo statuto di eventi storici. L'emblematica scena nel roseto del Temple Garden (II, 4), per esempio, spicca per la sua stilizzazione, con personaggi impegnati in una disputa di cui non viene neppure spiegato l'argomento e azioni simboliche in grado di imprimersi fortemente nelle menti degli spettatori come origine del conflitto che poi porterà alla Guerra delle Rose. Una scena falsa da un punto di vista storico, quindi, ma vera e di forte impatto simbolico per le sue implicazioni e gli effetti che avrà sulla storia inglese. Pur trattandosi di un'opera per certi versi minore e ancora immatura, *1 Enrico VI* rivendica, dunque, per il teatro la possibilità di presentarsi come fonte di conoscenza di una storia non più unitaria, teleologica e interpretabile in base a categorie ben definite, bensì una storia articolata, fatta di fenomeni non isolati ma complessi, caratterizzata da ambizioni, vendette e passioni i cui effetti esiziali investono tutta la società, a cominciare dalle classi inferiori. L'adattamento e stravolgimento delle fonti, la compattazione o l'ellissi degli eventi, l'inserimento di episodi inventati ma plausibili lasciano intravedere un testo che avoca a sé non solo la libertà di organizzare i materiali storici per una maggiore efficacia scenica, ma anche la capacità di interpretare una realtà sempre più complessa attraverso i mezzi che gli sono propri. Come le due parti successive, dunque, *1 Enrico VI* offre alcune aperture fondamentali relative a problematiche centrali nella prima modernità inglese, dall'interrogarsi sulla storia, il suo significato e il suo uso, al mostrare l'intrinseca corruzione di una classe nobiliare sempre meno all'altezza del suo ruolo.

A questo contribuisce anche l'articolazione del dramma in scene contrapposte che, attraverso un montaggio che già Hattaway definiva cinematografico e che sarà poi magistralmente sfruttato in *Enrico V*, sottolinea opposizioni e parallelismi creando un effetto di ironico contrappunto a commento delle vicende (e delle miserie) in campo francese ma, soprattutto, inglese. Non a caso, il testo si apre in un'atmosfera di tragica solennità con il funerale del grande re Enrico V, ma questa nota drammatica degenera subito in una lite tra il vescovo di Winchester e il duca di Gloucester mentre giungono dalla Francia notizie di sconfitte e perdita di territori. Non soltanto, con una vertiginosa compattazione storica, nel giro

di pochi versi vengono riassunti fatti che si svolsero nell'arco di circa sette anni, ma viene mostrato al pubblico che quei conflitti intestini che le vittorie di Enrico V avevano temporaneamente nascosto riesplodono ora in tutta la loro violenza e meschinità. Diventa, così, evidentissimo e stridente il contrasto tra il rappresentante della vecchia nobiltà eroica e patriottica, Talbot, e i nuovi lord impegnati a complottare per il proprio tornaconto, ma esso non viene presentato in chiave moralistica; piuttosto è presentato come l'inevitabile, naturale evoluzione del machiavellistico mondo della politica, che progressivamente diventa un meccanismo inesorabile che travolgerà uomini e istituzioni, e cui soccomberanno sia la straordinaria, eccentrica figura della Pulzella, sia quella subalterna, dal punto di vista drammaturgico e politico, dell'ingenuo Enrico VI, inadatto a portare il peso della corona e a destreggiarsi tra le perverse dinamiche di corte, come conferma l'ironico epilogo del dramma.

Data e trasmissione del testo

Tra i diciassette testi pubblicati per la prima volta nel Folio, lo Stationer's Register include *The thirde parte of Henry ye Sixt*. Tuttavia, poiché quelli che oggi identifichiamo come 2 *Enrico VI* e 3 *Enrico VI* erano già stati stampati in precedenza, tale dicitura si riferisce con ogni probabilità al testo della trilogia scritto e pubblicato per ultimo, cioè 1 *Enrico VI*. Che questo testo sia stato composto per ultimo è ormai ampiamente accettato, ed è confermato dal fatto che negli altri due testi non si fa mai riferimento agli eventi o ai personaggi presentati in 1 *Enrico VI*, mentre quest'ultimo dà per scontata la conoscenza da parte del pubblico degli eventi di 2 *Enrico VI* e 3 *Enrico VI*.

1 *Enrico VI* resta comunque uno dei primi testi scritti da Shakespeare, probabilmente nel 1592: Philip Henslowe riporta nel suo *Diary* l'incasso che aveva realizzato il 3 marzo 1592 al Rose Theatre per la rappresentazione di un nuovo spettacolo dal titolo "harey vj" (che gli studiosi ritengono sia 1 *Enrico VI*). Thomas Nashe, a sua volta, fa un'esplicita allusione al dramma nel suo *Piers Penniless his Supplication to the Devil*, registrato nell'agosto 1592: "Come avrebbe gioito il valoroso Talbot (il terrore dei francesi) se avesse immaginato che, dopo essere rimasto nella tomba per duecento anni, avrebbe trionfato di nuovo sul palcoscenico e le sue ossa sarebbero state nuovamente bagnate dalle lacrime di almeno diecimila spettatori (in diverse occasioni)" (I, 212). Poiché i teatri rimasero chiusi

per un'epidemia di peste dal giugno 1592, le rappresentazioni cui allude Nashe confermano sostanzialmente la data indicata da Henslowe.

Come ricordato nell'introduzione a 2 *Enrico VI*, le recenti indagini di stilistica computazionale sembrano confermare l'ipotesi che l'opera sia frutto di una collaborazione: in realtà, già nel 1995, Gary Taylor aveva attribuito l'atto I a Thomas Nashe, gli atti III e V ad altri due drammaturghi non identificati e solo II, 4 e IV, 2-7 a Shakespeare. Brian Vickers (2008), a sua volta, ha attirato l'attenzione sulla ricorrenza di passi paralleli o simili nei testi di Kyd e ha sostenuto che quest'ultimo avrebbe collaborato con Nashe alla prima stesura del dramma che poi sarebbe stato rivisto da Shakespeare. I risultati della stilistica computazionale non suffragano né smentiscono queste ipotesi, ma dimostrerebbero un significativo intervento di Christopher Marlowe, tanto che nella nuova edizione Oxford (2016) il suo nome compare come coautore del testo, insieme a quello di Thomas Nashe e a quello di un altro drammaturgo ancora non identificato con sicurezza: Nashe avrebbe composto l'intero atto I, mentre Marlowe avrebbe scritto V, 4-5 e le scene negli atti II-V che hanno per protagonista la Pulzella (effettivamente il suo linguaggio, le sue umili origini, i suoi dubbi rapporti con la magia nera ricordano le caratteristiche tipiche di alcuni celebri eroi marloviani). Shakespeare sarebbe intervenuto solo in seguito, aggiungendo le scene II, 4, IV, 2 e parti di IV, 3-5 e, probabilmente, rivedendo e adattando l'intero testo intorno al 1594-95.

La tradizionale suddivisione in scene e atti viene riproposta nell'edizione Oxford con molti aggiustamenti, dovuti al fatto che il testo di F si basa probabilmente su una bozza non utilizzata per la messa in scena e con molte incongruenze. Diversi personaggi, per esempio, sono indicati in modo diverso (Charles/Dauphin/Dolphin, Joan/Pucelle, Pole/Suffolk, Reyneir/Reynold/Reigneir/Reigneir e molte didascalie sono imprecise o mancanti. Si tratta comunque di problemi squisitamente editoriali per i quali si rimanda al *Textual Companion*.

Fonti

Come già ricordato nell'introduzione a 2 *Enrico VI*, tutta la trilogia si basa sostanzialmente sui fatti narrati nelle cronache di Edward Hall (1548 e 1550) e di Raphael Holinshed (1577 e 1587). Tali fonti storiche sono seguite con grande libertà, talvolta mescolate con interpolazioni e

notevoli compressioni temporali e/o geografiche funzionali alla messa in scena degli eventi. Altri materiali o spunti provengono da altre opere di carattere storico, come *The New Chronicles of England and France* (1516) di Robert Fabyan; le *Cronache* del francese Jean Froissart (tradotte in inglese da John Bourchier, lord Berners, 1523-1525); *A Chronicle at Large* di Richard Grafton (1569); le *Chronicles of England* di John Stow (1580). Vi sono, inoltre, riferimenti ai classici della storiografia, come le *Vite* di Plutarco (che erano state tradotte nel 1579 da Thomas North) o a opere letterarie contemporanee, come la *Faerie Queene* di Edmund Spenser (1589).

La vicenda

Nell'abbazia di Westminster si svolgono i funerali di Enrico V, compianto dal duca di Bedford, reggente di Francia, il duca di Gloucester, protettore del regno, e l'ambizioso vescovo di Winchester. La cerimonia è interrotta dall'arrivo di tre messaggeri, che portano cattive notizie dalla Francia. Bedford decide di partire subito per la Francia. (I,1). Nei pressi di Orléans, i francesi vogliono costringere gli inglesi a togliere l'assedio dalla città (I, 2), ma vengono respinti subendo forti perdite. Sopraggiunge il Bastardo d'Orléans che accompagna Giovanna, una giovane contadina cui una visione celeste ha dato l'incarico di scacciare gli inglesi. Carlo, il Delfino di Francia, pur impressionato dalla fanciulla e dal racconto della sua vocazione, decide di mettere alla prova Giovanna duellando con lei ma viene sconfitto. Convintosi delle doti della Pulzella si affida a lei e decide di continuare a combattere gli inglesi (I, 3). A Londra, intanto, uno scontro tra gli uomini del duca di Gloucester e quelli del vescovo di Winchester viene sedato solo grazie all'intervento dello sceriffo di Londra (I, 4). A Orléans, il capo cannoniere della città chiede al figlio di sorvegliare una torre dalla quale gli inglesi controllano i movimenti dei francesi (I, 5). Nel campo inglese, Salisbury accoglie gioioso lord Talbot, liberato grazie a uno scambio di prigionieri, che racconta la dura prigionia cui è stato sottoposto. Decisi a vendicarsi, Salisbury e Talbot salgono sulla torre per osservare le difese francesi, ma una scarica di cannone ferisce mortalmente Salisbury, che viene ricondotto alla sua tenda mentre giunge notizia dell'arrivo di un esercito francese per liberare Orléans (I, 6). Durante i combattimenti intorno a Orléans, Talbot incontra Giovanna e si batte con lei; i francesi hanno la meglio ed entrano in città, nonostante gli inglesi tentino di reagire (I, 7).

I francesi decidono di festeggiare la vittoria mentre Carlo tesse le lodi di Giovanna (I, 8). Di notte, un piccolo drappello inglese guidato da Talbot riesce a trovare una breccia e a fare un'irruzione nella città, cogliendo di sorpresa i soldati di guardia. I francesi si danno alla fuga precipitosamente (II, 1). Mentre si accinge a celebrare le esequie di Salisbury, Talbot riceve un invito da parte della contessa d'Alvernia. Egli accetta di farle visita ma subodora un inganno (II, 2). La contessa d'Alvernia, molto stupita e delusa dall'aspetto di Talbot, lo dichiara suo prigioniero rivelandogli che l'invito era solo un pretesto per catturarlo. A un segnale di Talbot, però, i soldati inglesi che lo accompagnano irrompono nel castello e Talbot stesso spiega alla contessa che la sua fama di valoroso combattente è dovuta al valore dei suoi soldati. La contessa, ammirata per la scaltrezza e la modestia di Talbot, si scusa e ospita il nobile inglese (II, 3). In un roseto nel giardino del Temple Garden a Londra si svolge un'accesa diatriba tra Riccardo Plantageneto e il duca di Somerset. Poiché gli altri presenti si rifiutano di dirimere la questione, Riccardo coglie una rosa bianca e invita a fare lo stesso tutti coloro che riconoscono le sue ragioni. Somerset, a sua volta, coglie una rosa rossa chiedendo ai suoi sostenitori di fare altrettanto. Tra gli altri, Warwick coglie una rosa bianca e Suffolk una rossa; le fazioni decidono di indossare i fiori dei rispettivi colori come segno distintivo da allora in avanti (II, 4). Alla Torre di Londra, Riccardo Plantageneto fa visita al morente Edmund Mortimer, suo parente, che vi è tenuto prigioniero da molti anni. Su richiesta di Riccardo, Mortimer illustra gli eventi che hanno portato i Lancaster alla corona e lui stesso alla detenzione (II, 5). Durante la riunione del Parlamento a Londra, il duca di Gloucester e il vescovo di Winchester si scambiano accuse e insulti. Dopo una temporanea e precaria tregua delle ostilità tra le due fazioni, Warwick presenta al re una richiesta perché vengano reintegrati i titoli e le proprietà di Riccardo Plantageneto. Enrico VI acconsente, nominando Riccardo duca di York (III, 1). A Rouen, intanto, Giovanna insieme ad alcuni soldati francesi si traveste da mercante ed entra nella città (III, 2), poi dà il segnale convenuto al resto dell'esercito francese per l'assalto (III, 3). Talbot comprende che l'azione è frutto di uno stratagemma di Giovanna e promette di vendicarsi (III, 4). I francesi sulle mura di Rouen scherniscono gli inglesi, che giurano di riprendere la città. Durante gli scontri che seguono il vigliacco lord Fastolf fugge temendo una nuova sconfitta inglese, ma in

realtà sono i francesi a soccombere e a fuggire (III, 5). Talbot e il duca di Borgogna commentano la vittoria e fanno celebrare le esequie del duca di Bedford morto da poco (III, 6). Dopo la sconfitta, Giovanna suggerisce di parlamentare con il duca di Borgogna per convincerlo a rompere la sua alleanza con gli inglesi. A seguito del colloquio con Giovanna, il duca abbandona gli inglesi (III, 7). Nel palazzo reale di Parigi, Enrico VI onora Talbot nominandolo conte di Shrewsbury. Due seguaci di Somerset e York decidono di battersi a duello per risolvere la loro diatriba (III, 8). Dopo l'incoronazione di Enrico VI giunge la notizia della defezione del duca di Borgogna e Talbot viene incaricato di punirlo. Entrano i due seguaci di Somerset e York che chiedono di poter combattere in duello; la loro lite è portata avanti dai due nobili, finché Enrico chiede a tutti di cessare le ostilità: egli nomina il duca di York nuovo reggente di Francia ed esorta Somerset a unire le sue truppe a quelle di York (IV, 1). Davanti alle mura di Bordeaux, Talbot invita i francesi alla resa, ma scopre di essere accerchiato dalle forze nemiche che stanno giungendo a sostegno della città (IV, 2). Il duca di York viene informato del fatto che Talbot ha bisogno di rinforzi. York, però, si dice impossibilitato a inviare truppe perché Somerset non gli ha inviato i soldati promessi (IV, 3). Avvertito a sua volta, Somerset accusa York di non avergli chiesto le truppe da inviare a Talbot (IV, 4). Nel campo di battaglia davanti a Bordeaux giunge il figlio di Talbot: il padre lo invita a mettersi in salvo ma lui decide di restare a combattere (IV, 5). Durante gli scontri Talbot salva il figlio dai nemici e lo invita nuovamente a fuggire ma il figlio rifiuta ancora (IV, 6). Talbot, ferito, chiede notizie del figlio e, visto il suo cadavere, chiede che gli venga deposto tra le braccia, prima di morire a sua volta (IV, 7). Su invito del papa e dell'imperatore, re Enrico è spinto da Gloucester a concludere una pace con la Francia; il duca propone anche un matrimonio con una nobile francese per rendere più saldo l'accordo (V, 1). Intanto in Francia le forze inglesi si sono unite e si preparano a combattere il Delfino e Giovanna (V, 2). A seguito dei combattimenti l'esercito francese è in rotta; Giovanna invoca l'aiuto di demoni infernali, i quali però restano muti (V, 3) e durante gli scontri successivi viene catturata (V, 4). Nello stesso campo di battaglia, il conte di Suffolk entra tenendo per mano una prigioniera, che scopre essere Margherita, figlia di René d'Angiò. Innamoratosene a prima vista, pur di non perderla, egli decide di proporla come sposa per Enrico VI e si

accorda in tal senso con il padre di lei ottenendo il benessere alle nozze (V, 5). Nell'accampamento del duca di York Giovanna, prigioniera, rifiuta di riconoscere il padre, un umile pastore, affermando di essere nobile di nascita. Mentre è condotta al rogo cerca di salvarsi affermando di essere incinta ma, non creduta, è condotta al supplizio. Giunge intanto notizia che il re ha ordinato la fine delle ostilità con i francesi: il duca di York, a malincuore, accetta e definisce con il Delfino gli accordi di pace (V, 6). A Londra re Enrico, rimasto impressionato dalla descrizione di Margherita fatta da Suffolk, decide di prenderla in sposa. Gloucester ed Exeter cercano di dissuaderlo ma il re non desiste e dà mandato a Suffolk di combinare il matrimonio (V, 7).

Problematica e prospettiva critica

Se le tre parti dell'Enrico VI hanno indubbi legami che ne permettono una lettura unitaria anche dal punto di vista della coerenza drammatica, tuttavia è ormai assodato che la sequenza dei tre drammi presentata nel Folio è puramente strumentale. Così, se i classici studi di impostazione storicistica di E. M. W. Tillyard (1944), L. B. Campbell (1947) o A. S. Cairncross (1962) proponevano un'interpretazione delle *histories* come categoria immaginativa coerente, una sorta di sequenza epica provvidenzialistica scritta da uno Shakespeare organico alla monarchia Tudor e cantore dell'ordine cosmico, il dibattito più recente si concentra sulle capacità del teatro di allontanarsi dai modelli assai più schematici e prevedibili del dramma storico, che prevalevano nella seconda metà del '500, per presentare le tensioni, gli strappi e le accelerazioni della storia nei loro effetti incontrollabili a livello individuale e collettivo. Se la storia, come sostiene David Kastan (2001), era divenuta ampiamente e spettacolarmente disponibile per gli elisabettiani attraverso opere didascaliche come gli *Acts and Monuments* di John Foxe (1563 e 1570), *1 Enrico VI* la presenta in modo più problematico, mostrando, più delle parti successive, un carattere nervoso, disomogeneo e non concluso, essendo chiaramente proiettato verso gli sviluppi futuri delle azioni presentate nel dramma. Il senso di generale disordine e il conseguente crollo degli ideali eroici del passato è sempre stato sottolineato dai critici: il classico studio di R. S. Berman (1962) si concentrava, per esempio, sulla distruzione delle relazioni tra padri e figli, re e sudditi in concomitanza con la debolezza della monarchia, mentre David Riggs (1971) e più recentemente Michael

Harrawood (2003) hanno sottolineato il progressivo indebolimento nel dramma della retorica epico-mitologica, dovuto all'imporsi di nuovi ideali, nuovi paradigmi storico-politici e personaggi tutt'altro che eroici. Da questo punto di vista la figura di Talbot è emblematica: tradizionalmente il suo personaggio è stato esaltato come il personaggio più nobile del dramma, ammirato e temuto anche dai nemici, coraggioso, sprezzante verso i codardi, leale verso il sovrano, magnanimo con la contessa d'Alvernia, eroico anche in punto di morte. Eppure, ironicamente, questo eroe esemplare più volte non viene riconosciuto: il messaggero che lo invita per conto della contessa d'Alvernia deve farselo indicare (II, 2) e la contessa stessa è profondamente delusa nel vederlo (II, 3). Anche re Enrico, che sta per nominarlo conte di Shrewsbury (III, 8, 13-15), deve chiedere conferma della sua identità, a dimostrazione non solo del fatto che l'apparenza inganna, ma anche che in fondo il suo è un personaggio che può solo vivere nel mondo del mito e della fama postuma. Proprio coloro che dovrebbero garantire la continuità dei valori del passato, i nobili, sono la causa della sua morte: il dramma enfatizza la loro responsabilità non solo amplificando le fonti storiche (che accennavano all'episodio solo marginalmente) ma caratterizzando anche stilisticamente le scene finali dell'atto IV impiegando, in modo assolutamente insolito, l'*heroic couplet* (un distico a rima baciata). In nessun altro dramma shakespeariano questa forma metrica è impiegata in una situazione tragica e, sebbene oggi suoni decisamente retorica – Roger Warren (1978) ritiene i distici così banali da escludere una loro paternità shakespeariana – coinvolgeva emotivamente il pubblico elisabettiano, rimarcando la separazione di Talbot da tutti gli altri personaggi ma anche da una realtà che non sa più decifrare e che lo lascia completamente sconcertato (I, 7, 19-20). La sua figura diventa, così, tragicamente ironica: nessuno è davvero interessato a lui se non per le sue prodezze militari e i valori come coraggio, onestà e onore che sono la sua ragione di vita non trovano riscontro in un mondo che non obbedisce più al codice d'onore cavalleresco.

La scena iniziale, con il funerale e l'iperbolica commemorazione di Enrico V seguita dai litigi tra i nobili inglesi, ben riassume questa irrimediabile frattura che si è creata tra la solidità delle genealogie aristocratiche, dei valori feudali, dei modelli di virtù da emulare e il nuovo universo machiavellico travolgente nei suoi inesorabili meccanismi che svuotano la portata etica e la dimensione provvidenzialistica dell'agire umano, come ha

evidenziato Phyllis Rackin (1990). Persino le regole della guerra appaiono sconvolte: il valoroso Salisbury viene ucciso da un ragazzo grazie a un fortunato colpo di cannone (I, 6); una fanciulla tiene testa al Delfino (I, 3) o al terrore dei francesi, Talbot (I, 7, 20); i soldati si dimostrano vigliacchi (come Fastolf in III, 5) o voltagabbana (come il duca di Borgogna in III, 7). Anche la progressione della vicenda appare bloccata, quasi ripetitiva e senza alcun esito reale: assediati e assediati si scambiano i ruoli; le differenze tra i due schieramenti sono effimere e persino i luoghi sembrano interscambiabili, presentando nomi diversi (Orléans, Rouen e Bordeaux; Londra e Parigi) ma situazioni identiche; i due eserciti appaiono divisi al loro interno e incapaci persino di definire chiaramente il nemico – gli inglesi, per esempio, sono sia Orlandi e Olivieri sia una marmaglia scheletrita e irragionevole di soldatini a molla in I, 3, 8-23; a loro volta i francesi sono mostrati e descritti come il lato oscuro degli inglesi, incarnazioni di un'alterità culturale che, hanno notato Marilyn French (1981) e Phyllis Rackin (1990), si concretizza nella loro natura femminile e mutevole –; nella stessa giornata si perde e si riconquista una città (III, 6) perché la vittoria arride ora a un esercito ora all'altro in una lunga serie di scontri militari mai risolutivi, che culminano nella tregua finale, dove nulla appare realmente cambiato.

Questo quadro di diffusa incertezza ha evidenti ripercussioni a livello politico, con un vuoto di potere in cui tutti rivendicano la supremazia, da Mortimer e Riccardo Plantageneto (II, 5) al Delfino (V, 6, 138-146) fino a Suffolk (V, 7, 103-108). Anche i ceti inferiori sono coinvolti da questa situazione e, pur non avendo la stessa rilevanza che acquistano per esempio in *2 Enrico VI*, gli emarginati e gli esclusi fungono da ironico contraltare e specchio deformante delle vicende degli aristocratici: i domestici di Gloucester e di Winchester si azzuffano ripetutamente e inutilmente (I, 4 e III, 1), nonostante gli appelli delle autorità cittadine; le sentinelle francesi di Orléans denunciano l'ingiustizia di essere costrette a vegliare al buio, al freddo e sotto la pioggia mentre gli altri dormono (II, 1); Vernon e Bassett imitano i comportamenti litigiosi di York e Somerset (III, 8 e IV, 1), diventandone l'involontaria parodia. Non si tratta, in questi casi, di semplice, sorridente ironia, ma di una critica amara e cupa che riguarda un malessere più profondo, che investe l'intero individuo nel suo inane rapportarsi con l'ineluttabile tirannia della realtà sociale e storica (Holderness, 1992).

Anche a livello epistemologico, la realtà appare sempre più incomprensibile e non stupisce che sia proprio un personaggio come la contessa d'Alvernia, che ha organizzato il tranello per catturare Talbot, a rimanere a sua volta ingannata, rivelando tutta la propria perplessità di fronte a una realtà contraddittoria (II, 3, 59). La reazione più diffusa di fronte a tale illeggibilità è il ricorso a categorie irrazionali o trascendenti: la Pulzella è un diavolo o la madre di un diavolo (I, 7, 5), una strega dedita a magia nera (II, 1, 15-25), un vile demonio (III, 5, 5); a sua volta Talbot è un diavolo in armi (I, 1, 125), un demonio uscito dall'inferno oppure è favorito da Dio (II, 1, 47-8). Le sconfitte militari sono sempre provocate dalla magia, mai dalla propria inabilità o dal valore del nemico. Questa sensazione di instabilità dei segni investe, naturalmente, anche la dimensione linguistica. Il linguaggio appare ormai insufficiente (I, 1, 15), sconcertante (I, 3, 72), oppure vuoto come un esercizio retorico (non a caso il testo presenta una insolita densità di termini di origine latina), poiché esso viene ormai utilizzato per insultare e screditare l'avversario politico, altrimenti deve cedere il passo al silenzio: nell'emblematica scena al Temple Garden (II, 4, 26) il pensiero può esprimersi solo attraverso "segni muti"; nel machiavellico mondo della politica bisogna tacere per prudenza (II, 5, 101); i formalismi (ad esempio nel modo di rivolgersi al re) appaiono ormai superflui come le gerarchie che dovrebbero indicare, anche se da alcuni ritenuti ancora doverosi (IV, 1, 51); persino i roboanti titoli nobiliari appaiono privi di senso e anche di referente (come sottolineato dalle sferzanti parole di Giovanna in IV, 7, 72-76). Al linguaggio è sempre più preclusa la possibilità di essere usato come strumento affidabile di descrizione del mondo: ormai, e lo dimostrerà il tragico epilogo della vicenda della Pulzella, verità e menzogna sono indistinguibili e comunque sortiscono entrambe effetti esiziali per l'individuo.

Il progressivo svuotamento delle gerarchie simboliche e delle categorie ermeneutiche a tutti i livelli, l'imprevedibilità degli eventi, le debolezze interiori degli esseri umani ormai in preda a incontrollate passioni e ambizioni, hanno il loro elemento catalizzatore nelle figure femminili, la cui presenza e importanza nel dramma è più evidente rispetto alle altre due parti della trilogia. La sovversione provocata dai personaggi femminili è dirompente perché l'universo maschile si rivela assolutamente incapace e impreparato ad accettarlo, e se il duca di Alençon si rifugia nella rassicurante pratica dell'allusione volgare, affermando che

le donne sono brave a sedurre con la lingua (I, 3, 102), Suffolk è costretto a riconoscere stupito la propria insicurezza di fronte a Margherita, ammettendo che la bellezza femminile è tale da confondere la lingua e turbare i sensi (V, 5, 25-27).

In particolare è la Pulzella ad apparire fin dalla sua comparsa una presenza inquietante che, con la sua indecidibilità sessuale di donna castratrice, vergine, prostituta, Amazzone pare in grado di vincere la battaglia finale tra i due sessi (Hodgdon, 1991). Come le sue strategie militari, sempre diverse e improvvisate, spiazzano gli avversari, così la sua figura risulta impossibile da codificare secondo i canoni vigenti. Ella è odiata perché, come scrive Marilyn Williamson (1987), incarna le paure profonde degli uomini e, quando la sua parabola terminerà con l'arresto e la condanna al rogo (V, 4), il testo mostrerà il simbolico passaggio del testimone tra la Pulzella e Margherita d'Angiò, che comparirà per la prima volta nella scena immediatamente successiva (V, 5) e che in *2 Enrico VI* e *3 Enrico VI* diventerà portatrice di analoghe istanze in opposizione al tessuto sociale e simbolico della corte inglese.

Se Giovanna mina le basi stesse del sistema patriarcale sovvertendone il modello di scrittura della storia (Rackin, 1990), a loro volta i protagonisti maschili, abbarbicati alle categorie e alle mitologie di quello stesso ordine patriarcale, non perdono occasione per screditare e insultare la donna che infrange i "naturali" ruoli sociali e si presenta come volitiva e mascolina. Talbot è forse il personaggio che più rivela la sua incapacità di cogliere i mutamenti della storia e delle situazioni, ed esprime esplicitamente il proprio disagio nei confronti della Pulzella ricorrendo alle consuete etichette ingiuriose per definirla (strega, prostituta). Di fatto, però, tutti, anche i francesi, hanno il medesimo atteggiamento, utilizzando sempre un linguaggio sessualmente allusivo per descrivere le azioni di Giovanna (fin dal primo incontro con il Delfino in I, 3). Fintanto che li guida a sorprendenti vittorie, la Pulzella è esaltata come creatura divina e santa profetessa (I, 8, 4-10), salvo essere subito dopo accusata per la sconfitta (II, 1, 51-54). Così, se per gli inglesi ella è sempre e soltanto un nemico, una falsa profetessa che incita gli uomini all'idolatria (Tricomi, 2001), per i francesi è paradossalmente un fastidioso elemento interno, che dà loro speranza e guida l'esercito ma che, in fondo, si aspetta al varco per poterla denigrare e condannare non appena possibile. Sia i francesi sia gli inglesi, insomma, non sono in grado di adattarsi alla "infinita

varietà” della Pulzella; alla sua duttilità retorica, in grado di convincere e commuovere ma anche di rispondere a tono alle oscenità maschili; alla sua seduttività linguistica, che dimostra di saper utilizzare a seconda delle circostanze, ora per esortare (I, 3, 105-118), ora per individuare onestamente le vere cause della sconfitta (II, 1, 55-60), ora per deridere (III, 5, 1-23), ora per rincuorare (III, 7, 1-20), ora per convincere (III, 7, 41-77). Lei stessa è ambigua e mostrata in modo schizofrenico: si presenta al Delfino raccontandogli le sue umili origini (I, 51-71) ma dopo la sua cattura rifiuta di riconoscere il padre e dichiara di essere di nascita nobile (V, 6, 7-53); rassicura rifiutando la superstizione del duca di Borgogna (V, 2, 16-20), ma invoca i demoni nella scena successiva (V, 3).

Il disagio ispirato dalla Pulzella e le sue discontinuità e incongruenze, tuttavia, hanno una portata che trascende il mero rapporto tra il maschile e il femminile per investire addirittura la sacrale figura della regina Elisabetta I. Dando a Giovanna il titolo di figlia di Astrea, dea della giustizia (I, 8, 4), il Delfino menziona una figura mitologica che era spesso associata alla grande regina Tudor, tanto che G. B. Jackson (1988) ha analizzato tutta una serie di somiglianze e differenze tra Giovanna ed Elisabetta. Proprio permettendo il parallelismo tra queste due eccezionali figure femminili, il dramma affronta il delicato aspetto ideologico legato alla figura della virago e contiene un elemento di dirompente critica all'autorità, alludendo, pur in modo indiretto, all'irrisolta contraddittorietà della leggenda storica e a tutta una serie di dissensi e critiche che, come ha dimostrato Julia Walker (1998) investivano la vita, il regno e le rappresentazioni di Elisabetta.

La meteorica, eversiva figura della Pulzella introduce insomma un elemento di rottura che mette a repentaglio l'ordine sociale, le convenzioni e le gerarchie a ogni livello e, insieme alle altre figure femminili del dramma, pur in forme diverse e con esiti diversi, fa emergere prepotentemente insospettabili e angosciosi dubbi nell'identità maschile. Presentandosi come antagoniste degli uomini e al tempo stesso come oggetti della loro brama, esse evidenziano, insomma, il nesso tra potere e desiderio che, di fatto, è il grande tema che percorre l'intera trilogia di Enrico VI.

La fortuna sulle scene e sullo schermo

Stando alla già citata testimonianza di Nashe, il dramma ebbe un enorme successo di pubblico, come confermato anche dagli stessi testi shake-

speariani, sebbene si tratti chiaramente di un giudizio di parte: il Coro finale di *Enrico V* allude alle vicende del regno di Enrico VI che “molte volte il nostro palco ha messo in scena.” (*Epilogo*, v. 13).

Poco si sa delle messe in scena successive, anche perché nei secoli la trilogia di Enrico VI è stata quasi sempre allestita come spettacolo unico, nel quale venivano fatte confluire alcune parti dei tre drammi (e, nella selezione, la prima parte è sempre stata la più mutilata).

Per una panoramica più completa, anche delle trasposizioni cinematografiche e televisive, si rimanda alla nota introduttiva a 2 *Enrico VI*, al volume di Robert Shaughnessy (1994) e a quello di Stuart Hampton-Reeves e Carol Chillington Rutter (2006).

L'edizione tascabile Oxford curata da Michael Taylor (2003) offre un dettagliato resoconto delle rappresentazioni moderne riportando anche nelle note di commento riferimenti alle varie messe in scena.

DANIELE BORGOGNI

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti

E. HALL, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*, 1548; 1550; R. HOLINSHED, *Chronicles of England, Scotlande, and Irelande* (1577), 2° ed. 1587; G. BULLOUGH (cur.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. III, Earlier English history plays: Henry VI. Richard III. Richard II*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975; K. MUIR, *The Sources of Shakespeare's Plays*, London, Methuen, 1977; M. QUADRI, A. M. BERNINI, G. MOCHI, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi. Vol. II*, Parma, Pratiche Editrice, 1988.

Letteratura critica

Fra le maggiori edizioni inglesi e americane si segnalano quelle a cura di J. DOVER WILSON, Cambridge, 1952; A. S. CAIRNCROSS, Arden, 1962, M. HATTAWAY, Cambridge, 1990, E. BURNS, Arden, 2000, M. TAYLOR, Oxford, 2003; S. GREENBLATT, W. COHEN, J. E. HOWARD, K. E. MAUS, G. McMULLAN, S. GOSSETT, Norton, 2015; G. TAYLOR, J. JOWETT, T. BOURUS, G. EGAN, Oxford, 2016. Fra le traduzioni italiane segnaliamo quelle di G. BALDINI, Rizzoli, 1963; C. VICO LODOVICI, Einaudi, 1964; F. BAJOCCHI, Sansoni, 1964; A. DALLAGIACOMA, Mondadori, 1989; C. PAGETTI, Garzanti, 1995.

P. ALEXANDER, *Shakespeare's 'Henry VI' and 'Richard III'*, Cambridge, Cambridge U. P., 1929; R. S. BERMAN, "Fathers and Sons in the *Henry VI* Plays", *Shakespeare Quarterly* 13 (1962), pp. 487-97; E. BERRY, "Twentieth-Century Shakespeare Criticism: The Histories", in S. WELLS (cur.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, Cambridge U. P., 1986; H. BLOOM, *Shakespeare and the Invention of the Human*, New York, Riverhead, 1998; L. B. CAMPBELL, *Shakespeare's 'Histories': Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino (CA), The Huntington Library, 1947; L. S. CHAMPION, *'The Noise of Threatening Drum': Dramatic Strategy and Political Ideology in Shakespeare and the English Chronicle Plays*, Newark, U. of Delaware Press, 1990; H. CRAIG e A. F. KINNEY, *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*, Cambridge, Cambridge U. P., 2009; P. DEAN, "Shakespeare's *Henry VI* Trilogy and Elizabethan 'Romance' Histories: The Origins of a Genre", *Shakespeare Quarterly* 33

(1982) pp. 34-48; R. FALCONE, "Le avventure diegetiche del testo drammatico: il caos di «Henry VI» (1, 2, 3) di W. Shakespeare", *Studi e Ricerche* 2 (1983), pp. 103-35; M. FRENCH, *Shakespeare's Division of Experience*, New York, Summit Books, 1981; D. GOY-BLANQUET, *Shakespeare's Early History Plays: From Chronicle to Stage*, Oxford, Oxford U. P., 2003; N. A. GUTIERREZ, "Gender and Value in 1 Henry VI: the Role of Joan de Pucelle", *Theatre Journal* 42 (1990), pp. 183-93; S. HAMPTON-REEVES e C. CHILLINGTON RUTTER, *Shakespeare in Performance: The Henry VI Plays* (2006); R. F. HARDIN, "Chronicles and Mythmaking in Shakespeare's Joan of Arc", *Shakespeare Survey* 42 (1990), pp. 25-35; M. HARRAWOOD, "Overreachers: Hyperbole, 'the circle in the water' and Force in 1 Henry VI", *English Literary Renaissance* 33.3 (2003), pp. 309-27; R. HELGERSON, *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*, Chicago, U. of Chicago Press, 1992; B. HODGDON, *The End Crowns All: Closure and Contradiction in Shakespeare's Histories*, Princeton, Princeton U. P., 1991; G. HOLDERNESS, *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*, London, Harvester, 1992; J. E. HOWARD e P. RACKIN, *Engendering a Nation. A Feminist Account of Shakespeare's English Histories*, London, Routledge, 1997; G. B. JACKSON, "Topical Ideology: Witches, Amazons, and Shakespeare's Joan of Arc", in *English Literary Renaissance*, 18 (1988), pp. 40-65; C. KAHN, *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley, U. of California Press, 1981; D. KASTAN, "Shakespeare and English History", in M. DE GRAZIA e S. WELLS (cur.), *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge U. P., 2001; A. F. KINNEY (cur.), *The Oxford Handbook of Shakespeare*, Oxford, Oxford U. P., 2012; A. LEGGATT, "The Death of John Talbot", in J. W. L. VELZ (cur.), *Shakespeare's English Histories: A Quest for Form and Genre*, Binghamton NY, 1996, pp. 11-30; N. S. LEVINE, *Women's Matters: Politics, Gender, and nation in Shakespeare's Early History Plays*, Newark, U. of Delaware Press, 1998; L. S. MARCUS, *Puzzling Shakespeare. Local Reading and Its Discontents*, Berkeley, U. of California Press, 1988; T. MERRIAM, 'Faustian Joan', *Notes and Queries*, 245 (2002), pp. 218-20; M. MINCOFF, "The Composition of Henry VI, Part I", *Shakespeare Quarterly* 16 (1965), pp. 199-207; E. PEARLMAN, *William Shakespeare. The History Plays*, New York, Twayne, 1992; P. PUGLIATTI, *Shakespeare the Historian*, New York, St. Martin's Press, 1996; P. RACKIN, *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*, Ithaca, Cornell U. P., 1990; D. RIGGS, *Shakespeare's He-*

roical Histories: Henry VI and Its Literary Tradition, Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1971; K. SCHWARZ, *Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance*, Durham (NC), Duke U. P., 2000; N. SHAHEEN, *Biblical References in Shakespeare's History Plays*, Newark, U. of Delaware Press, 1989; R. SHAUGHNESSY, *Representing Shakespeare: England, History and the RSC*, Hemel Hempstead: Harvester, 1994; G. TAYLOR, "Shakespeare and Others: The Authorship of Henry the Sixth, Part One", *Medieval and Renaissance Drama in England* 7 (1995), pp. 145-205; L. TENNENHOUSE, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, London, Routledge, 1986; E. M. W. TILLYARD, *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto and Windus, 1944; A. TRICOMI, "Joan la Pucelle and the Inverted Saints Play in 1 Henry VI", *Renaissance and Reformation* 25 (2001), pp. 5-31; B. VICKERS, 'Thomas Kyd, Secret Sharer', *Times Literary Supplement*, 18 April 2008, pp. 13-15; J. WALKER (cur.) *Dissing Elizabeth: Negative Representations of Gloriana*, Durham, Duke U. P., 1998; M. WARNER, *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1981; R. WARREN, "Comedies and Histories at Two Stratfords, 1977", *Shakespeare Survey* 31 (1978), pp. 145-155; R. WARREN, "'Contrarieties Agree': An Aspect of Dramatic Technique in Henry VI", *Shakespeare Survey* 37 (1984), pp. 75-83; D. G. WATSON, *Shakespeare's Early History Plays. Politics at Play on the Elizabethan Stage*, London 1989; M. L. WILLIAMSON, "'When Men are Rul'd by Women': Shakespeare's First Tetralogy", *Shakespeare Studies* 19 (1987), pp. 41-60.